

A escultura e o trauma na série *Psychosomatic* de Anaisa Franco

Raisa Ramos de Pina¹

ISSN 2238-0272

Resumo: Esculturas sensíveis, esculturas reativas, esculturas interativas, esculturas emotivas. A série *Psychosomatic* (2009-2014) da artista Anaisa Franco engloba conceitos expandidos de escultura possibilitados pela arte digital e pela tecnologia da década contemporânea. Seis obras fazem parte da série: *Unreachable safety* (2009), *Paranoia* (2010), *Frustration* (2012), *On shame, Confusion* e *Anxiety* (todas de 2014), que suscitam discussão sobre conceito de escultura à luz das manifestações tecnológicas, bem como sobre a relação entre psicanálise e arte na pós-modernidade, tema trabalhado por Hal Foster em "O Retorno do Real".

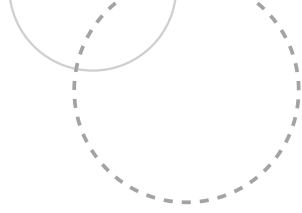
Palavras-chave: Arte, tecnologia, escultura, trauma, psicanálise.

Psychosomatic é uma série de esculturas digitais produzidas pela artista brasileira Anaisa Franco que envolvem emoções humanas tanto intrinsecamente forjadas pelos objetos quanto externamente provocadas no espectador. Ansiedade, medo, insegurança, histeria, dúvida, vergonha e frustração são algumas das sensações envolvidas na operação escultura sensível/espectador. Ao se deparar com as obras, o público observa as emoções visuais emitidas pelas esculturas imateriais e as revive fenomenologicamente. O estudo de Anaisa na produção de esculturas gira em torno da interconexão entre o digital e o palpável, na tentativa de se criar seres sensíveis e reativos a partir da tecnologia¹.

Unreachable safety é um antebraço de material semi-transparente com um sistema eletrônico em seu interior que possibilita a obra ser sensível ao toque do espectador. Como se fossem vasos sanguíneos sob a transparência (talvez vidro ou acrílico), fios eletroeletrônicos vermelhos e azuis prolongam-se até as extremidades dos dedos da peça. Quando tocada pelo observador, uma luz vermelha acende-se automaticamente, transformando todo o objeto em uma lanterna cor de sangue. Sem o toque, ela se apaga. Durante todo o tempo em que uma mão humana permanecer em contato com a escultura sensível, a luz se manterá acesa. A obra também é sensível à aproximação do encontro: quando a mão se aproxima para tocá-la, a luz imediatamente começa a se acender levemente até ficar completamente intensificada ao encontro da pele humana à "pele" transparente.

Uma dentadura articulada e sonorizada constitui a obra *Paranoia*, uma escultura reativa que, ao perceber a aproximação do espectador, escancara-se, grita e gargalha. O projeto foi realizado com a colaboração do engenheiro eletrônico Akinori Kinoshita e com a também artista Meng Yuan Lee. Em *Frustration*, um espelho aparentemente inofensivo encobre inicialmente a armadilha. Formada por uma televisão LCD, um computador e uma câmera que captura a imagem do espectador, a obra possui um software desenvolvido para forjar um espelho que começa a se trincar até os cacos caírem todos por terra. A visão que se tem, portanto, é de se aproximar de um espelho que rapidamente divide a imagem em diversos pedaços que caem até restar apenas uma tela preta. Um sistema de som também compõe a obra, contribuindo com a ideia dos cacos quebrados, como se a cena capturada pelos olhos do observador fosse realidade.

1 - Mestranda em Artes Visuais pela Universidade de Brasília (UnB); raisa.ramosp@gmail.com; 61 99838-2751.



O reflexo do observador também é elemento central na obra *On shame*, mas nela o espectador encara uma abóbada côncava com uma mini câmera acoplada no limite de sua profundidade, criando um espelho digital. A imagem capturada é projetada na parte convexa da abóbada e repercutida no interior da meia esfera, onde o observador insere seu rosto. A visão que se tem é de um retrato deformado em movimento. Anaisa Franco chama *Anxiety* de uma “escultura emotiva”, sensível à presença humana. Ela consiste em duas bolhas de vidro cheias de água com olhos projetados nelas, um em cada esfera. Quando alguém se aproxima, a água contida nas bolas começa a se agitar e a borbulhar freneticamente; os olhos projetados começam a se revirar e luzes de cores quentes são refletidas.

Confusion, última obra da série *Psychosomatic*, é uma cabeça de acrílico transparente com dois rostos virados para direções opostas. No centro da cabeça, um laser faz as vezes de um cérebro agitado e interativo. Ao ser tocada pelo público, um sistema de som é acionado que emite frases opostas e simultâneas. Ao mesmo tempo em que a cabeça dupla diz “sim”, também diz “não”; ao mesmo tempo que diz “quero”, diz “não quero”. O que se ouve, portanto, é um sucessão de “certo-errado”, “faça-desista”, “aqui-lá”, “homem-mulher”, “gay-hétero” e outros dicotômicos.

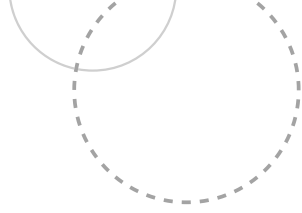
Com a série *Psychosomatic*, Anaisa Franco suscita discussões sobre duas questões específicas inseridas nas obras: o conceito expandido de escultura e a fixação por sentimentos de angústia, de histeria, de insegurança, de medo, de dúvida, de vergonha e de frustração – *afetos do susto* que acompanham o homem e a mulher na contemporaneidade pós-moderna. Antes de se analisar a questão psicanalítica, entretanto, é necessário entender o conceito de escultura que a artista se utiliza.

A escultura no campo super-ampliado

A obra de Anaisa Franco está inserida em um contexto de arte digital como uma arte que envolve computabilidade, softwares, engenharia tecnológica, vida artificial, sonoridade digital, além de outros elementos que tornam imprescindível a participação do espectador para que a obra de arte de fato aconteça. Na arte digital, a obra não é um produto, mas um acontecimento; ela necessita da interação do espectador para existir. Enquanto o século XX foi um momento de proliferação dos meios de comunicação, o século XXI tem sido marcado pelo compartilhamento exacerbado de conteúdo, “pelos trânsitos virtuais nas redes sociais, pelo uso de variadas mídias em meio à cultura digital” (GASPARETTO, 2014, p. 22). A produção artística, como sempre, não passa ilesa a essas mudanças sociais. Neste cenário,

a obra contemporânea acontece, não busca representar, é o próprio fazer, o acontecer, o proporcionar do fazer ao acontecer; o artista contemporâneo é um mediador que revela um processo e cria condições para que a obra aconteça (...). (FRAGOSO apud GASPARETTO, op. cit. P. 22-23).

É, portanto, na interação com o espectador que a obra se revela; sem ele, a obra não existiria. No trabalho de Anaisa Franco, essa condicional é clara: sem a participação e interferência do público, *On shame* seria apenas uma meia abóbada opaca e sem graça; *Unreachable safety* seria apenas um antebraço transparente apagado; *Anxiety* seria duas bolas de vidro com água parada e olhos projetados que não fariam sentido. Ao chamar suas obras de esculturas sensíveis, emotivas, interativas ou reativas, Anaisa



Franco não apenas adjetiva a escultura, mas a condiciona, como se afirmasse que a escultura é a própria reação, a própria interação, a própria emoção. Sem esses elementos, o objeto físico não é nada além de um mero objeto físico – nem *readymade* seria; nem arte seria. A escultura de Anaisa Franco só existe com a interação do espectador e a reação provocada entre ambos – no observador e no próprio objeto eletrônico.

Na década de 1960, o minimalismo e a *Land Art* motivaram uma nova acepção do conceito de escultura. Rosalind Krauss (1984) teoriza que, nesta década, tentativas bastante heterogêneas eram chamadas de esculturas e que nenhuma delas poderia explicar esse conceito que se tornava cada vez mais obscuro e maleável. É exatamente em direção a uma ampliação do conceito de escultura que Krauss caminha em sua teoria.

A escultura entendida até então como um monumento, uma representação comemorativa, um marco histórico ou simbólico começa a perder seu lugar – literalmente – a partir do fim do século XIX. Os monumentos não mais ficavam fixos em seus lugares originais. Krauss argumenta mais especificamente sobre dois casos: “Portas do Inferno” e a estátua de Balzac, de Rodin. A teórica afirma que ambas as obras foram concebidas como monumentos, mas inexistem nos lugares pensados originalmente para os receber. A partir dessa mudança na *raison d’être* da escultura,

cruzamos o limiar da lógica do monumento e entramos no espaço daquilo que poderia ser chamado de sua condição negativa — ausência do local fixo ou de abrigo, perda absoluta de lugar. Ou seja, entramos no modernismo porque é a produção escultórica do período modernista que vai operar em relação a essa perda de local, produzindo o monumento como uma abstração, como um marco ou base, funcionalmente sem lugar e extremamente auto-referencial. (KRAUSS, 1984, p. 132).

Na teoria kraussiana, a escultura se tornou uma combinação de negatividades, uma combinação de exclusões. Era tudo aquilo que não era paisagem nem arquitetura. “A partir dos anos 60 a produção dos escultores começou, gradativamente, a focalizar sua atenção nos limites externos desses termos de exclusão” (KRAUSS, op. cit. p. 133). A escultura era pensada como não-paisagem e como não-arquitetura, mas, a partir desses termos, Krauss a analisou como oposições de seus contrários. Não-paisagem seria arquitetura e não-arquitetura seria paisagem. Dessa forma, Krauss define a escultura como também arquitetura e paisagem, elementos complexos que foram mantidos fora da análise da escultura até então. O campo ampliado de Rosalind Krauss, portanto, é gerado pela problematização do conjunto dessas oposições que menciona: a não-paisagem como arquitetura e a não-arquitetura como paisagem.

Essa ampliação do campo da escultura justificou as obras de *Land Art* como esculturas, obras estas que se aproximavam mais dos conceitos de arquitetura e paisagem do que do conceito tradicional de escultura. A partir da reflexão traçada por Rosalind Krauss, pode-se aqui tatear uma outra reflexão: uma ampliação ainda maior do conceito de escultura para além do campo espacial, uma ampliação para o campo imaterial, virtual, digital.

As esculturas de Anaisa Franco só se realizam com a interação e a reação do público: são esculturas sensíveis, emotivas. A escultura em sua obra é a própria reação em si, elemento abstrato, imaterial. O campo que exige uma reflexão sobre ampliação do conceito não é o espacial, como era a questão problematizada por Krauss. Aqui é necessário pensar a escultura à luz da arte digital como uma arte imaterial, baseada e condicionada à interação e à reação. O campo que necessita ser super-ampliado para abarcar essas novas manifestações escultóricas é o campo próprio da realidade: é ne-

cessária uma abertura para o virtual, para o digital, o forjado, o irreal. O que o trabalho de Anaisa Franco evoca é a escultura no campo super-ampliado, para o digital, o irreal.

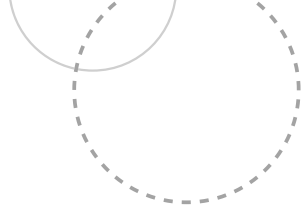
Em *Frustration*, por exemplo, a obra se faz escultura a partir do momento em que o observador se posiciona diante da tela de televisão LCD. A escultura emerge nos poucos segundos que a câmera identifica o espectador parado em frente à tela e ativa o software para quebrar a imagem em diversos pedaços e acionar o sistema de som. Antes disso, não há sequer um objeto de arte: é apenas um conjunto de dispositivos tecnológicos – uma televisão, uma câmera e um computador acoplados com um *potencial* artístico que só se realiza na presença do espectador. A escultura nasce do encontro entre objetos tecnológicos e o público, em uma ampliação do campo próprio da escultura para além do material, em um transbordamento das fronteiras para o imaterial.

A escultura na obra de Anaisa Franco é o acontecimento efêmero que nasce do encontro entre dispositivos tecnológicos e o espectador. Este acontecimento, na série *Psychosomatic*, são as próprias sensações-emoções-reações criadas a partir da aproximação entre o ser artificial e o ser humano. Em *Unreachable safety*, por exemplo, a escultura só emerge a partir do toque que acende a luz vermelha escarlate. Ele, entretanto, não pode ser perpétuo: o ato de tocar outro corpo já carrega em si a separação eminente. Ninguém dá as mãos para nunca mais soltar, isto é uma impossibilidade que está contida no conceito da escultura de Franco. O próprio título da obra direciona o tema trabalhado por ela: segurança inalcançável. A união tátil entre dois corpos é efêmera, o que não significa que a união entre sentimentos, o amor correspondido entre duas pessoas, também seja. No caso da obra de Anaisa Franco, entretanto, é. A efemeridade do toque corresponde à efemeridade do amor pós-moderno e aponta para uma fragilidade dos laços humanos, tema já aprofundado pelo sociólogo Zygmunt Bauman (2004).

Para Ivan Klima, poucas coisas se parecem tanto com a morte quanto o amor realizado. (...) Cada um deles nasce ou renasce, no próprio momento em que surge, sempre a partir do nada, da escuridão do não-ser sem passado nem futuro; começa sempre do começo, desnudando o caráter supérfluo das tramas passadas e a utilidade dos enredos futuros. (BAUMAN, 2004, p. 9).

Na pós-modernidade tecnológica, era das redes sociais e do tempo perdido (o agora já passou e a ansiedade pelo futuro parece reinar), “a disponibilidade das ‘experiências amorosas’ podem alimentar (...) a convicção de que amar (...) é uma habilidade que se pode adquirir, e que o domínio dessa habilidade aumenta com a prática e a assiduidade do exercício.” (BAUMAN, op. cit. p. 10-11). Dessa forma, a segurança de um amor realizado é substituída pela ansiedade pela próxima experiência amorosa, criando um círculo vicioso traumático que nunca se satisfaz. *Unreachable safety* resume essa vivência pós-moderna do amor: a explosão de sentimentos no primeiro toque, o esquecimento que sucede a separação, uma nova paixão logo em seguida, o trauma da insegurança e da fragilidade dos laços humanos. A efemeridade do sentimento e o descarte das relações amorosas são o tema que Anaisa Franco trabalha nesta escultura sensível que se assemelha às outras obras da série *Psychosomatic* pela temática dos *afetos do susto*, termo freudiano que se refere a sensações consequentes de traumas psíquicos, como será colocado mais à frente.

O conceito expandido de escultura contido na obra de Anaisa Franco serve de suporte para se discutir os *afetos do susto*. Se a escultura imaterial é a própria sensa-



ção-emoção-reação, deve-se analisar que tipo de sensações são evocadas e estimuladas por essas obras. Os títulos das esculturas já dão uma dica: insegurança, paranoia, frustração, vergonha, confusão e ansiedade, todos esses sentimentos reunidos em uma única série batizada de “psicossomática”, termo que na psicanálise está diretamente relacionado ao trauma de ordem psíquica.

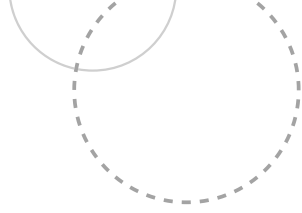
A fascinação pelo trauma

As esculturas de Anaisa Franco se realizam no campo imaterial como sensações, reações, emoções – mesmo que forjadas por serem virtuais. Essas sensações, entretanto, chamam a atenção pelo peso dramático e carga psicopatológica. Não são reações de alegria, tranquilidade, confiança, amizade, entre outros sentimentos otimistas, mas de ansiedade, medo, insegurança, histeria, dúvida, vergonha e frustração: uma fixação na melancolia e em sintomas, como o próprio nome da série aponta, psicossomáticos. Apesar de este termo apresentar interpretações distintas não apenas entre autores, mas entre as áreas da medicina e da psicanálise, pode-se aqui limitar seu conceito como no sentido que Freud começou a trabalhar, mas não desenvolveu profundamente nesses termos. Ao pesquisar as causas do sintoma no caso da histeria de Dora,

Freud (1905) levanta a polêmica questão referente à origem dos sintomas histéricos, ou seja, se seriam de origem psíquica ou somática. Para ele, no entanto, a questão da origem dos sintomas histéricos, não está em escolher entre a origem psíquica e a somática, uma vez que *todo sintoma histérico requer a participação de ambos. Não pode ocorrer sem a presença de uma certa complacência somática fornecida por algum processo normal ou patológico no interior de um órgão do corpo ou com ele relacionado.* (Freud, 1905, Vol. VII, p. 47-48). Portanto, para Freud, é esta complacência somática que *proporciona aos processos psíquicos inconscientes uma saída no corporal* (Freud, 1905, loc. cit.). (CERCHIARI, 2000).

Freud, em seu estudo sobre a histeria, debruça-se sobre a patogênese da histeria comum e das neuroses traumáticas, justificando uma extensão do conceito de histeria traumática. “Nas neuroses traumáticas, a causa atuante da doença não é o dano físico insignificante, mas o afeto do susto – o trauma psíquico” (FREUD, 2009, p. 20). Freud ainda diz que “qualquer experiência que possa evocar afetos aflitivos – tais como os de susto, angústia, vergonha ou dor física – pode atuar como um trauma dessa natureza” (Idem, ibdem). Os fenômenos histéricos, entretanto, não são uma mera consequência do trauma psíquico. Freud enfatiza que o trauma não atua como “*agent provocateur*” do sintoma, mas que é um corpo estranho presente e operante por muito tempo, mesmo depois de sua entrada, ou seja: mesmo com o passar do tempo, a lembrança do trauma continua em ação, desencadeando os sintomas.

Os sintomas que a obra de Anaisa Franco evidencia – ansiedade, medo, insegurança, histeria, dúvida, vergonha e frustração – são, portanto, mais do que meros sintomas: são o trauma em constante operação. Mas “por que essa fascinação pelo trauma?” (FOSTER, 2005, p. 185). A relação entre arte e psicanálise existe desde a elaboração desta nova “ciência do inconsciente” por Freud no início do século XX, mesma época marcada por um novo momento artístico, o modernismo. Neste contexto, a psicanálise



e a arte compartilharam interesses em comum; o Surrealismo, por exemplo, pode ser uma das manifestações mais evidentes desse diálogo entre áreas, mas não apenas ele. Artistas começaram a explorar mais os sonhos visualmente, desenvolveram uma fascinação pela fantasia, pela infância, pela memória, pela sexualidade e pela loucura. Além disso, muitos termos da psicanálise começaram a aparecer em textos críticos de arte no início do século XX, como representação, sublimação e fetiche.²

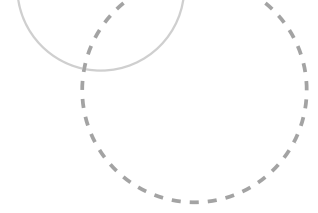
Freud, entretanto, não acreditava que o inconsciente pudesse ser libertador e, segundo a leitura que Foster (2004) faz de seus escritos, uma arte que se propunha ser livre de repressão a partir da exploração do inconsciente beirava a psicopatologia ou um intenção patológica em nome de uma arte psicanalítica. A obra de Anaisa Franco, por exemplo, é uma dessas produções artísticas que, na exploração do inconsciente, não se liberta da repressão, pelo contrário. O que existe é psicopatologia consequente do trauma psíquico, o sintoma das manifestações inconscientes. Essa conclusão, entretanto, ainda não responde à questão aqui colocada: por que a fascinação pelo trauma?

Hal Foster (2005) faz uma análise interessante da arte super-realista e hiper-realista pós-moderna como uma fixação no ilusionismo traumático. Segundo ele, essas produções artísticas fazem parte de uma genealogia pop que desde os anos 1960 estava preocupada em se apropriar do real e complexificar as noções simplificadoras de realismo e ilusionismo propostas pela genealogia minimalista que valorizava a abstração à representação. A arte de Andy Warhol, por exemplo, longe de ser uma arte supérflua, é uma arte que se apropria do real para discutir questões da sociedade de consumo, da era das celebridades, da cultura gay etc., mas não apenas. Existe em sua obra uma fixação na melancolia. Os retratos coloridos de Marilyn Monroe e Liz Taylor, mais do que uma ode à celebridade, são obras que falam da tragédia da morte e se apresentam nos termos de um realismo traumático.

A genealogia pop de Warhol inspira a arte super-realista e hiper-realista das décadas de 1970 e 1980. Foster é lacaniano e entende o realismo traumático como um desencontro com o real. "Enquanto perdido, o real não pode ser representado; ele só pode ser repetido" (FOSTER, op. cit. p. 166) e esse contexto seria a base da proliferação de pinturas e esculturas idênticas à realidade, como a pintura *Double self-portrait* (1976), de Richard Estes, ou as esculturas de consumidores e turistas de Duane Hanson, ou até mesmo a série de fotografias *Film stills* de Cindy Sherman. De acordo com Foster, a repetição do real (que aqui não é representação, mas repetição propriamente dita) serve para proteger do real traumático (o real corrompido pelo consumo exacerbado, pela violência, pelas guerras, pelas doenças, pela miséria etc.) ao mesmo tempo que aponta para o real e nos devolve a experiência perdida do trauma.

Apesar das diferenças estéticas, temporais e formais entre as práticas super-realistas e a obra de Anaisa Franco, ambas podem ser aproximadas pela fixação no trauma. Enquanto as esculturas de Duane Hanson tentam devolver ao observador o real traumático, as esculturas de Anaisa Franco devolvem o próprio trauma com todos seus sintomas em operação. É uma obra psicopatológica, poderia dizer Freud – ou, como o próprio nome da série já diz, psicossomática. Foster explica essa fascinação pelo trauma em sua teoria:

há uma insatisfação com o modelo textual da cultura assim como com a visão convencional da realidade – como se o real, reprimido no pós-modernismo pós-estruturalista, tivesse retornado como traumático. Além disso, há a desilusão com a celebração do desejo enquanto passaporte aberto para um sujeito móvel – como se o real, descartado no pós-modernismo performático tivesse sido mobilizado contra um mundo imaginário de uma fantasia capturada pelo consumismo. Mas há forças intensas tra-



balhando igualmente em outras partes: desespero diante da crise persistente da Aids, doenças invasivas e morte, pobreza sistemática e crimes, a destruição do estado de bem-estar social, de fato, a quebra do contrato social (quando os ricos optam por sair, da revolução, por cima, enquanto os pobres são descartados, tornando-se miseráveis, por baixo). A articulação dessas diferentes forças é difícil, porém juntas elas impulsionam a preocupação contemporânea com o trauma e com o abjeto. (FOSTER, op. cit., p. 185).

As esculturas imateriais de Anaisa Franco inserem-se neste contexto pós-moderno pós-estruturalista apontado por Foster, assombrado por miséria, exploração capitalista consequente do rompimento do contrato social, proliferação de doenças, guerras, morte etc. A fixação que a artista brasileira tem no trauma, entretanto, é ainda mais evidente do que as esculturas super-realistas que Foster comenta, porque é literal, como se ela apontasse para o sintoma que as esculturas de Duane Hanson causam, por exemplo. Ver uma mulher obesa e imóvel com o carrinho de supermercado cheio de *junk food*, calçando chinelos, no meio do museu é traumático: pode causar confusão, vergonha, histeria e ansiedade. Isso porque essa escultura de Hanson aponta para a realidade pós-moderna: a sociedade doente do consumo exacerbado.

Anaisa Franco ocupa-se em evidenciar os sintomas encobertos e mascarados pelo super-realismo das décadas de 1970 e 1980. Enquanto as obras de então apontam para a realidade que adoce a sociedade, Franco revela a própria patologia. Suas esculturas são a própria doença – os sintomas, o trauma em operação – elemento abstrato. O sintoma, diferentemente da realidade material, não pode ser palpável: é etéreo, efêmero, um acontecimento. Como tal, uma escultura sobre a patologia pós-moderna só poderia ser da mesma forma: imaterial e efêmera.

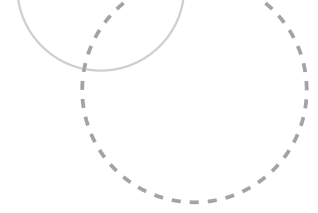
Referências:

Anaisa Franco. Disponível em <<http://www.anaisafranco.com/projects>> Acesso em 13 de setembro de 2016.

BAUMAN, Zygmunt. Apaixonar-se e desapaixonar-se. In: *Amor Líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004. p. 9-26.

CERCHIARI, Ednéia Albino Nunes. *Psicossomática: um estudo histórico e epistemológico*. Psicol. cienc. prof. vol.20 no.4 Brasília Dec. 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932000000400008> Acesso em 15 de setembro de 2016.

FOSTER, Hal. O retorno do real. In: *Concinnitas, Revista do Instituto de Artes da UERJ*, ano 6, volume 1, número 8, julho de 2005. p. 163-186.



_____. Psychoanalysis in modernism and as method. In: FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D. *Art since 1900*. London: Thames & Hudson, 2004. p. 15-21.

FREUD, Sigmund. Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos: Comunicação preliminar (1893). In: *Obras completas Vol. 2*. Estudos sobre a histeria (1893-1895). Rio de Janeiro: Imago, 2009. p. 18-28.

GASPARETTO, Débora Alta. Arte digital no campo da arte contemporânea. In: *O "curto-circuito" da arte digital no Brasil*. Santa Maria: Editora do Autor, 2014. p. 21-77.

KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. In: *Gávea*, Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, PUC-Rio, número I, 1984. p. 129-137.

(Endnotes)

1 Anais Franco. Disponível em <<http://www.anaisfranco.com/projects>> Acesso em 13 de setembro de 2016.

2 Ver mais em FOSTER, 2004.